ماهنامه علمی ـ تخصصی
مطالعات میان‌رشته‌ای هنر و علوم انسانی
سال دوم، شماره یازدهم، مهر ۱۴۰۲
صص۹۹-۱۱۹

تحلیل تفاوت ایدئولوژی در سبک نقاشی دیواری اروزکو با سیکیروس و ریویرا در مکزیک

مه گل غفاریان خرم / دانشجوی کارشناسی ارشد نقاشی، دانشکده هنر، موسسه آموزش عالی فردوس، مشهد، ایران.*
mahgol77kh@gmail.com

چکیده

شاید بتوان از نقاشی دیواری به عنوان کهن‌ترین شکل نقاشی در جهان نام برد. نقاشان دیواری مکزیکی، از نظر هنری و اندیشه از جامعه مکزیک جدا نبودند؛ آن‌ها پیرو انقلاب ناسیونالیسم، نقش اساسی در زندگی فرهنگی و اجتماعی کشور ایفا کردند. تاریخچه رنسانس نقاشی‌های دیواری مکزیکی که از ابتدای دهه ۱۹۲۰ و در زمان ژنرال اوبرگون شروع شد، داستانی طولانی و پیچیده، مملو از تناقض‌ها، حکایت‌ها و افسانه‌هاست. این رنسانس از نظر برخی، حرکتی هنری بوده است که توسط سه هنرمند مشهور بین المللی به نام‌های خوزه کلمنته اروزکو، دایوید آلفارو سیکیروس و دیه‌گو ریویرا هدایت می‌شده است. پرداختن به تفاوت سبک نقاشی دیواری سه هنرمند نام برده، برای شناخت مضمون‌های دقیق‌تر در نقاشی‌های دیواری مکزیکی، همچنین به دلیل نو بودن این موضوع و نبود اطلاعات به صورت متمرکز، می‌تواند دارای اهمیت به سزایی باشد. بر این اساس، پرسش اصلی در این پژوهش، عبارت است از تفاوت ایدئولوژی سبک نقاشی دیواری اروزکو با سیکیروس و ریویرا چیست؟ در این نوشتار، پس از بیان مبانی نظری، به بررسی تحلیل نمونه‌های برگزیده نقاشی از این سه هنرمند و مقایسه آن‌ها با یکدیگر می‌پردازد. این پژوهش از نوع کاربردی و ماهیت آن، توصیفی ـ تحلیلی است. گردآوری اطلاعات، با روش کتابخانه‌ای به همراه مشاهده تصاویر انجام شده و تحلیل با روش کیفی صورت پذیرفته است. همچنین، شیوه نمونه‌گیری، غیرتصادفی و گزینشی است. با توجه به تحلیل آثار سه نقاش دیواری مکزیکی (اروزکو، سیکیروس و ریویرا)، در دهه ۱۹۳۰ آن‌ها به دنیای مدرن همچون عصر تجددگرایی صنعتی نگاه ویژه‌ای داشتند. نگرش آن‌ها به شکلی متفاوت از یکدیگر بود که از موضوع و دیدهای متعددی تاثیر گرفته بود. مهم‌تر از همه اینکه، تصاویری که از جهان صنعتی مدرن به نمایش درآمدند، بعدی از نقاشی‌های دیواری را به تصویر کشیدند که انحصاراً در محدوده واقعیت فرهنگی مکزیک قرار نمی‌گرفت، بلکه در مجموعه‌ای از ارتباط جهانی جا یافته بود.

کلیدواژه‌ها: ایدئولوژی، نقاشی دیواری، اوروزکو، سیکیروس، ریویرا، مکزیک.

A Monthly Scientific Research Journal
Interdisciplinary Studies of Arts and Humanities
Vol.2, No.11, October 2023
pp.99-119

Analyzing the Ideological Differences That Exist in Orozco's Mural Painting Style Compared to Siqueiros and Rivera's in Mexico

Mahgol Ghafarian Khorram / Master's student of Painting, Faculty of Arts, Ferdows Institute of Higher Education, Mashhad, Iran.*

mahgol77kh@gmail.com

Abstract

Mural painting can be considered the oldest form of painting in the world. Mexican mural painters were not separated from Mexican society in terms of art and thought; Following the revolution of nationalism, they played an essential role in the cultural and social life of the country. The history of the Renaissance Mexican mural paintings, which began in the early 1920s and during the time of General Obergon, is a long and complicated story, full of contradictions, anecdotes, and legends. Jose Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros, and Diego Rivera are considered some to be the leaders of this renaissance as an artistic movement. Dealing with the differences in the mural painting style of the three artists mentioned to understand more detailed themes in Mexican mural paintings, also because of the newness of this topic and the lack of centralized information, can be very important. This research focuses on the differences between the ideologies of Orozco's wall painting style and those of Siqueiros and Rivera. The analysis of selected paintings from these three artists is examined by this article after stating the theoretical foundations and comparing them with each other. The nature of this research is descriptive-analytical and it is applied. The library method was used to collect data, along with reviewing images, and qualitative analysis was employed. Furthermore, the sampling method is not random but selective. According to the analysis of the works of three Mexican wall painters (Orozco, Siqueiros, and Rivera) in the 1930s, they had a special view of the modern world as the era of industrial modernism. Their attitudes were influenced by various topics and viewpoints, leading to differences between them. Most importantly, the images that were displayed from the modern industrial world depicted the next generation of murals that were not exclusively within the scope of Mexican cultural reality but were embedded in a set of global connections.

Keywords: ideology, mural painting, Orozco, Siqueiros, Riviera, Mexico.

مقدمه

شاید بتوان از نقاشی دیواری (Mural Painting) به عنوان کهن‌ترین شکل نقاشی در جهان نام برد. نخستین و ساده‌ترین شکل نقاشی دیواری به حدود سی هزار سال پیش از میلاد مسیح و دوره ماقبل تاریخ (Prehistory) بازمی‌گردد. هنری که هنوز زنده است و جایگاه ویژه‌ای بر روی دیوار کلان شهرهای امروزی دارد. یکی از مهم‌ترین انواع این نقاشی، فرسکو (Fresco) است. مشهورترین اسلوب نقاشی دیواری و سقفی که در آن رنگیزه (Pigment) و آب (آب آهک) مستقیماً بر روی اندود ماسه آهک خیس به کار می‌رود (پاکباز، ۱۳۷۸: ۱۰۰۱). گرچه شیوه نقاشی فرسکو، هنوز مورد استفاده برخی نقاشان، خصوصاً نقاشان مکزیکی قرار می‌گیرد، اما امروزه، شیوه‌های متنوع دیگری برای نقاشی روی دیوار و سقف‌ها استفاده می‌شود. حضور نقاشی‌های دیواری مکزیکی در تاریخ فرهنگ قرن بیستم، از جنبه‌های مختلف در ارتباط با اصول زیبایی‌شناسی هنر مدرن (عملی، تئوری) یک نابه‌هنجاری تاریخی به شمار می‌رود (ضد مدرنیسم). با چنین استنباط غربی از مفهوم هنر مدرن، رنسانس نقاشی‌های دیواری مکزیکی مانند تضادی در برابر روند هنر نوگرایانه که در اروپا و ایالات متحده امریکا شکل گرفته است، به شمار می‌رود. این تضاد از جنبه‌های بسیاری مشکلات عمیقی را ایجاد می‌کند. منتقدان نقاشی‌های دیواری مکزیکی معتقدند که این نقاشی‌ها نقش مهم و اساسی در روند هنر مدرن غربی داشته و برخی آن را برنامه‌ای تبلیغاتی و خارج از چارچوب مشخص شده هنر مدرن قرار داده‌اند (نورونی، ۱۳۹۳: ۱۰۸).

اهداف و عقایدی که اصول و پیشرفت نقاشی‌های دیواری مکزیکی را دربرمی‌گیرد، از اهمیت یکسانی با هر ادعای هنری دیگری، برخوردار است (همان: ۱۰۹). نقاشان دیواری مکزیکی از نظر هنری و اندیشه از جامعه مکزیک جدا نبودند؛ آن‌ها پیرو انقلاب ناسیونالیسم (۱۹۱۰-۱۹۱۷)، نقش اساسی در زندگی فرهنگی و اجتماعی کشور ایفا کردند. تاریخچه رنسانس نقاشی‌های دیواری مکزیکی که از ابتدای دهۀ ۱۹۲۰ و در زمان ژنرال اوبرگون شروع شد، داستانی طولانی و پیچیده، مملو از تناقض‌ها، حکایت‌ها و افسانه‌هاست. این رنسانس از نظر برخی، حرکتی هنری بوده است که توسط سه هنرمند مشهور بین المللی به نام‌های خوزه کلمنته اروزکو، دایوید آلفارو سیکیروس و دیه گو ریویرا هدایت می‌شده است (همان: ۱۱۰). نقاشی دیواری‌های این سه هنرمند برجسته مکزیکی از اهمیت بسیاری در خصوص

اسطوره‌شناسی و فرضیات غیر چالشی برخوردار است. در این باب، سیکیروس چنین می‌نویسد که هدف عمدهٔ زیباشناختی جنبش نقاشی دیواری، اجتماعی کردن اثرات هنری به منظور لغو و کم رنگ شدن نقش نقاشی سه پایه‌ای است (همان: ۱۱۲). ریویرا نیز چنین می‌گوید که نقاشی دیواری مکزیکی برای اولین بار در طول تاریخ نقاشی یادبودی از به کار بردن موضوعاتی مانند پادشاهان، روسای ایالات، ژنرال‌های قهرمان و غیره به عنوان قهرمان و شخصیت اصلی پرهیز می‌کند و عموم مردم را به عنوان قهرمان هنر یادبودی نشان می‌دهد (همان: ۱۱۱).

با توجه به این مقدمه، در این پژوهش، پرداختن به تفاوت سبک نقاشی دیواری سه هنرمند نام برده برای شناخت مضمون‌های دقیق‌تر در نقاشی‌های دیواری مکزیکی، همچنین به دلیل نو بودن این موضوع و نبود اطلاعات به صورت متمرکز، می‌تواند دارای اهمیت به‌سزایی باشد. بر این اساس، پرسش اصلی در این پژوهش عبارت است از تفاوت ایدئولوژی سبک نقاشی دیواری اروزکو با سیکیروس و ریویرا چیست؟ در این نوشتار، پس از بیان مبانی نظری، به بررسی تحلیل نمونه‌های برگزیده نقاشی از این سه هنرمند و مقایسه آن‌ها با یکدیگر می‌پردازد.

پیشینه پژوهش

در جست‌وجوی انجام شده، منبعی که در مسئله با این پژوهش اشتراک کامل و مستقیم داشته باشد، می‌توان به کتاب *تاثیر اجتماعی نقاشی‌های دیواری در فضای شهری* نوشتهٔ نورونی اشاره کرد. نورونی در این کتاب نقاشی‌های دیواری را از منظر اجتماعی در فضاهای شهری، مورد بررسی قرار داده و چند مقدمه بر تاریخچه نقاشی دیواری و ویژگی و اهمیت این رشته، متناسب با برهه‌های تاریخی تأثیرگذار بر نقاشی دیواری، ارائه نموده است. مؤلف این کتاب، مباحث و مسائل متفاوت و نسبتاً گسترده‌ای را در حد توان مورد بررسی قرار داده و از نقاشی‌های دیواری مصر باستان، جامعه سیاه‌پوستان امریکا، جامعه مکزیک و رنسانس نقاشی دیواری، فضاهای شهری، عناصر محیطی مدرن در ژاپن و گرافیتی در چند کشور، مطالبی تهیه و ارائه کرده است. به عنوان پیشینه عام برای این جستار نیز می‌توان به موارد زیر اشاره کرد.

کفشیان مقدم (۱۳۸۳) در مقاله «بررسی ویژگی‌های نقاشی دیواری ضمن بررسی کارشناسانهٔ تعاریف و عوامل موثر در این شاخهٔ هنری»، درک واقعی‌تری از هنر نقاشی دیواری

به عنوان هنری چند رسانه‌ای» را ارائه می‌دهد، همچنین با تجزیه و تحلیل عوامل اصلی (صوری و بیانی) درآفرینش نقاشی دیواری و مصادیق آن، توجه به زیرساخت‌های این گرایش هنری را، به عنوان ضرورت در خلق اثر دیواری معرفی می‌نماید. پژوهشگر در انتها معتقد است رعایت این ضرورت در اجرای نقاشی دیواری می‌تواند از یک‌سو ضمن حفظ ارزش‌های بصری و بیانی معماری و محیط، اثر تجسمی ممتازی را به تناسب فرهنگ مخاطب خلق نماید و از سوی دیگر، عدم توجه به آن‌ها، ضمن تخریب فضای بصری دیوار، محیط فرهنگی و ساختار زیبایی‌شناختی معماری و شهر، می‌تواند به سلیقه و فرهنگ زیباشناختی مخاطب لطمه‌های جبران‌ناپذیری وارد سازد.

کفشیان مقدم (۱۳۸۵) در مقالهٔ «چگونه یک نقاشی دیواری را سامان‌دهی کنیم»، به بررسی ساختار بصری دیوار و نقاشی دیواری پرداخته، مسائل مربوط به ساختارهای کمی و کیفی دیوار به عنوان کادر نقاشی دیواری در محیط را مورد تحلیل قرار می‌دهد. همچنین به بررسی موانع بصری دیوار و نقاشی دیواری، بررسی مواد، مصالح و بافت دیوار و در نهایت موقعیت جغرافیایی آن می‌پردازد. پژوهشگر در جمع‌بندی مطالب خود بیان می‌کند از آنجا که نقاشی دیواری در تعامل همسان و هماهنگ دیوار با محیط، معماری، فضای فرهنگی - تاریخی و مخاطب به وجود می‌آید، باید امرپژوهش به عنوان مرحلهٔ الزامی در آفرینش اولیه نقاشی دیواری محسوب گردد و هنرمند با جست‌وجوگری‌هایش در شناخت قابلیت‌های بصری و بیانی دیوار به موضوع و ساختار بصری اثر دست یابد. او در این مقاله تلاش کرده است تا پیچیدگی‌های گام اول از مرحلهٔ آفرینش‌گری، تحت عنوان ساختار بصری دیوار و نقاشی دیواری را معرفی نماید.

کفشیان مقدم، دارش و رویان (۱۳۸۸) در مقالهٔ «ارزیابی دیوارنگاری معاصر تهران از دیدگاه مخاطب»، علاوه بر ارزیابی نقاشی دیواری‌های شهر تهران با توجه به ویژگی‌های نقاشی دیواری، روابط زیباشناسانه و کارکرد آن در ارتباط با محیط و اهداف اجتماعی، تاریخی و... از دیدگاه مخاطبین، به بررسی کارکرد کیفی آثار دیواری تهران (دهه۸۰) در ارتباط با مخاطبین می‌پردازند. بررسی آمار به دست آمده از نظرسنجی عمومی و تخصصی در ارزیابی دیوارنگاری معاصرتهران در این تحقیق، نشانگر این واقعیت بوده است که دیوارنگاری معاصر نتوانسته مورد توجه مخاطبین خود، یعنی شهروندان قرار گیرد. تکرار الگوهای بصری یکسان و مضامین تکراری، عدم توجه به ساختارهای بصری محیط و معماری و روان‌شناختی مخاطب

و همچنین عدم تنوع در شیوه اجرا، موجب دلزدگی مخاطبین از این آثار شده است.

علوی نژاد (۱۳۹۰) در رسالهٔ «تبیین مبانی دیوارنگاری در فضای شهری ایران معاصر»، به دنبال تبیین دستورالعملی که بتواند در کاربرد دیوارنگاری شهری ایران معاصر استفاده شود و ایجاد سامانه و هماهنگی بصری در فضاهای شهری به واسطهٔ احیاء مجدد و کاربرد صحیح مبانی هنر دیوارنگاری شهری است، تلاش می‌کند. همچنین به شناسایی اجمالی ارزش‌ها و بررسی موقعیت هنر دیوارنگاری ایران در سه دورهٔ زمانی باستان، دورهٔ اسلامی و ایران معاصر و دستیابی به جایگاه واقعی دیوارنگاری شهری و تاثیرات دستاوردهای این هنر بر فرهنگ اجتماعی می‌پردازد. پژوهشگر در انتها معتقد است که هنر دیوارنگاری شهری ایران معاصر، نیازمند متخصصان ماهر و کاردان بوده و ضرورت دارد از دید ساختاری، در هماهنگی و پیوستگی با فضا و منظر شهری و نیز دیگر توده‌ها در شهر باشد. به طور کلی، برایند این پژوهش مشخص می‌کند، در حال حاضر جایگاه متولیان و سفارش دهندگان امر، نقش تعیین‌کننده‌ای در کیفیت هنر دیوارنگاری در فضاهای شهری ایران معاصر دارد.

نعمتی بابای لو (۱۳۹۲) در مقالهٔ «ساختار مواد در نقاشی‌های دیواری معاصر و عوامل موثر بر ماندگاری آن»، ضمن معرفی مهمترین مواد به کار رفته در نقاشی‌های دیواری معاصر در ایران، به بیان تاثیرات عوامل محیطی چون نور، دما، رطوبت و آلاینده‌ها بر مواد نقاشی‌ها می‌پردازد. نگارنده در نتیجه‌گیری خود می‌افزاید که امروزه بایستی هنرمندان نسبت به شناخت مواد مورد استفاده و ویژگی‌های آن‌ها اقدام کنند؛ چراکه رنگ و مواد ویژه‌ای برای کار نقاشی دیواری تولید نمی‌شود و هنرمندان بایستی از بین موادی که به صورت صنعتی برای مصارف دیگر تولید می‌شود، موادی را برای کار خود گزینش کنند.

مبهوت، پیرزاده و نوروزی (۱۳۹۶) در مقاله «بررسی نقش دیوارنگاری‌ها و نقاشی‌های دیواری در هویت فضای شهری»، به بررسی نقش دیوارنگاری‌ها در فضای شهری و همچنین یافتن رابطه میان دیوارنگاری و حضورپذیری می‌پردازند. در این پژوهش، بیان می‌شود که دیوارنگاری‌ها اگر با محیط و جداره و مخاطب هماهنگی داشته باشد و صرفا پیام‌گرا و یا تزئینی نباشد، می‌تواند تاثیر مثبتی بر حضورپذیری و سرزندگی افراد داشته باشد.

کشیر و کفشیان مقدم (۱۳۹۹) در مقالهٔ «بررسی تاثیر کیفیت‌های بصری محیط بر نقاشی دیواری»، به تبیین تاثیر کیفیات بصری محیط، به عنوان یکی از راهکارهای بهبود و ارتقای سطح کیفی نقاشی‌های دیواری در منظر شهری می‌پردازند. این پژوهش در انتها به این

نتیجه می‌رسد که بررسی کیفیت‌های بصری محیط، ضمن دستیابی هنرمند به قابلیت‌های موجود در فضای محاط کنندهٔ اثر و به فعلیت درآوردن آن‌ها، موجب می‌شود که آثار دیواری در تناسب و هماهنگی با محیط خلق شوند و در نگاه کلی، به تولید آثار دیواری مطلوب‌تر و ارتقای سطح کیفی آن‌ها می‌انجامد.

حکیم و رهبرنیا (۱۴۰۰) در مقاله «تجربه زیبایی‌شناختی در هنر تعاملی بر اساس نظریه جان دیویی»، با هدف درک و تبیین مفهوم تجربه در هنر تعاملی، عواملی همچون تعامل، عمل و عکس العمل، و همچنین نزدیک شدن جایگاه مؤلف و مخاطب، هنر فاخر و نازل، سوژه و ابژه، ابزار و نتیجه را به عنوان پارامترهایی که تجربه مخاطب هنر تعاملی را تجربه زیبایی‌شناختی می‌کند، معرفی می‌کند.

روش پژوهش

پژوهش حاضر از نوع کاربردی و ماهیت آن، توصیفی ـ تحلیلی است. گردآوری اطلاعات، با روش کتابخانه‌ای به همراه مشاهده تصاویر انجام شده و تحلیل با روش کیفی صورت پذیرفته است. همچنین، شیوه نمونه‌گیری، غیر تصادفی و گزینشی است.

ایدئولوژی

واژه ایدئولوژی از ریشه (ایدوس Ideas) به معنی اندیشه و (لوگوس logos) به معنای بحث و گفت‌وگو است. در واقع، شکلی از فلسفهٔ سیاسی یا اجتماعی است که در آن عنصر عملی نیز باید به اندازهٔ عناصر تئوری اهمیت داشته باشند. همچنین می‌توان گفت نظامی متشکل از عقاید و ارزش‌هاست که اهدافی را ارائه می‌دهد و این اهداف هستهٔ مرکزی و اصلی برنامه‌های سیاسی، اجتماعی و اقتصادی خواهند بود. ایدئولوژی در زبان محاوره، یعنی مجموع افکار همراه با نیرویی که بتواند جنبشی برپا کند. این واژه را برای اولین بار دوتراسی در انقلاب کبیر فرانسه برای توصیف اندیشه‌های خود که آن‌ها را برگرفته از عقاید جان لاک می‌دانست، به کار برد. او در کتاب خود به نام *عناصر ایدئولوژی* از این واژه استفاده کرد و به تدریج یکی از بحث‌برانگیزترین مفاهیم تاریخ اجتماعی شد. دوتراسی در پی مکتب اصالت احساس (کُندیلاک) ایده را شاخه‌ای از یافته‌های حسی می‌دانست و می‌گفت ایدئولوژی، رشتهٔ اساسی فلسفه‌ای را تشکیل می‌دهد که می‌بایست سرچشمهٔ خلق ایده‌ها را با دقت علوم

طبیعی مشاهده و توصیف کند. او ایدئولوژی را دانشی که موضوع آن اندیشه‌هاست و نیز بحث و مطالعه دربارهٔ خصلت، قوانین، روابط و مناسبات اندیشه‌ها با مشخصات معرف آن‌ها، به ویژه بحث در اصل و خاستگاه اندیشه‌ها می‌دانست (کندری، ۱۳۷۰).

ناپلئون واژهٔ ایدئولوژی را مجدد تکرار کرد. او ابتدا با روشن فکرها موافق بود. سپس به آن‌ها پشت کرد و آن‌ها را به صورت تحقیرآمیز نظریه‌پرداز، یعنی کسانی که فقط حرف می‌زنند، خواند. از آن زمان به بعد، این واژه خصوصیتی دوگانه (خوب یا بد) به خود گرفت. به طور کلی، سیر شکل‌گیری این مفهوم یا تاریخ مفهوم ایدئولوژی، از یک طرف، همان تاریخ انتقاد بر ادیان و اساطیر است و از طرفی دیگری، مراحل گوناگون گذر اندیشه را دربارهٔ معرفت و شناخت نشان می‌دهد. مطالعهٔ ایدئولوژی به عنوان مفهوم با مطالعهٔ آن به جای نظام ایده‌ها تفاوت دارد. علاوه بر این مفهوم، ایدئولوژی از نظر فردی به خصوص (برای مثال، مارکس) را نباید با ایدئولوژی مارکس یا دکترین سیاسی او، یعنی مارکسیسم اشتباه کرد. از این‌رو، باید مفهوم ایدئولوژی را در افکار اجتماعی و سپس به عنوان یک دکترین سیاسی مورد مطالعه قرار داد (همان).

نقاشی دیواری

واژه نقاشی دیواری، هنر دیوار، هنر جاودانه، هنر خیابانی، فرسک، موزائیک، نقش برجسته، دیوارآرائی و استفاده از واژه‌های بسیاری دیگر، برای تعیین نوع و کیفیت دیوار نقاشی شده، خود گواهی است بر عدم قطعیت واژه‌های فوق برای معنای کامل بخشیدن به این نوع از هنر که به عنوان اولین پدیده خلاقانه بشر نخستین، شناخته شده است؛ چراکه این گرایش از یک‌سو حامل نوعی بیان هنری است و از سوی دیگر، تابع نوعی مد، در رفتار محیطی می‌باشد. واژه نقاشی دیواری مدت زیادی نیست که در فرهنگ‌های ایتالیایی، انگلیسی، فرانسوی و امریکای لاتین پیدا شده است. این اصطلاح در فرهنگ‌های گوناگون با لهجه‌های متفاوتی به شکل La Peinture Murale در فرهنگ فرانسوی و The Wall Painting در فرهنگ انگلیسی و Mural Pittora در فرهنگ ایتالیایی آورده شده است. لغت‌نامه فرانسوی روبرت نقاشی دیواری را چنین تعریف نموده است: هر نوع نقاشی که مستقیم بر روی دیوار ترسیم شود و یا در جای دیگری کار گردد و سپس روی دیوار نصب شود، نقاشی دیواری گفته می‌شود و تفاوت عمده این گونه نقاشی با نقاشی سه پایه، درآن است که نقاشی دیواری رد

تناسب با معماری و فضای اطراف خود ربط و تناسب پیدا می‌کند. در *دایرة المعارف بریتانیا* نیز با همین واژه ترکیب نقاشی دیواری را چنین تعریف نموده است: نوعی از نقاشی است که برای تزیینات روی دیوارها و سقف بنا به کار می‌رود و ویژگی‌های آن را چنین توصیف نموده است؛ عناصر اثر دیواری اغلب فرم هایی هستند که با معماری هماهنگی و پیوستگی داشته و خاصاً رنگ در آن همانند موضوع رابطه‌ای پنهان و حسی با تناسبات معماری دارد. بدین شکل این نوع نقاشی را می‌توان نوع نقاشی سه بعدی نامید که سعی در هماهنگی با فضایی دارد که در آن قرار می‌گیرد. ویژگی عمده آن غیر از رابطه تنگاتنگ با معماری، ارتباط وسیع و هماهنگی است (کفشیان مقدم، ۱۳۸۳).

دیواری و دیوار

مفاهیم بالا از نقاشی دیواری را می‌توان در شکلی دیگر در فرهنگ لغات اروپا مشاهده نمود. فرهنگ لغات *آنگلوساسکسون* و *لاتین امریکن* نیز این گونه از نقاشی‌ها را خیلی ساده به نام دیواری خوانده‌اند. این صفت ساده، اما اساسی توانسته است در شکلی کلی و بسیار روشن Murale و Mural شاکله اصلی نقاشی دیواری و تنها تفاوت آن را با دیگر اشکال نقاشی، در عنصری به نام دیوار نشان دهد. دیوار در فرهنگ‌های مختلف، به عنوان یک عنصر اصلی در شکل‌گیری نقاشی دیواری مطرح شده است. در *فرهنگ رابرت* (فرانسه) در خصوص آثار دیواری چنین آمده است: چیزی که روی دیوار به کار گرفته و نصب و ثابت است، یعنی جزو دیوار محسوب گردد. در همین لغت‌نامه، دیوار چنین توصیف شده است: دیوار اثری است از بتن، سنگ و غیره که بر روی مقطعی طولی بالا می‌رود و برای محصور کردن، جدا ساختن (فضایی از فضای دیگر) و یا حمل کردن چیزی به کار گرفته می‌شود (کفشیان مقدم، ۱۳۸۳).

از تعاریف بالا، اولاً چنین استنباط می‌گردد که دیوار عنصری است دارای هویتی کاربردی که با توجه به نوع هدفمندی طراحان آن، کاربری‌های متفاوتی را ارائه می‌دهد. دوماً بر شکل و نوع خاصی از (دیوارهای عمودی، افقی، مایل، منظم، نامنظم، ساده و مرکب، ثابت و متحرک، مات ، نیمه مات و شفاف و... همچون سقف، کف، سردرها، ستون، درب‌ها، پنجره‌ها و...) را شامل می‌گردد، می‌تواند دیوارهای مستقل از معماری را نیز دربرگیرد (همان).

در منابع موجود، به طور واضح اثر دیواری، چیزی است که در جهت توصیف، تزیین و یا کارکرد تکمیلی دیوار و یا فضای حاکم بر آن، به کار گرفته می‌شود. مسلم است که این

ترکیب زمانی ایده‌آل خواهد بود که اثر دیواری، موجبات تضعیف، تخریب و یا تغییر کاربردی در ساختار فرمی و معنایی دیوار ایجاد نکند. با کمی دقت در این تعاریف، می‌توان فهمید که اصولاً هیچ تفاوتی در ساختار زیبایی‌شناختی نقاشی دیواری با دیگر انواع نقاشی قید نشده است و اگر در دو قرن اخیر تحولاتی در ساختار زیبایی شناختی (بصری و معنایی) نقاشی پیدا شده است، هیچ مانعی وجود ندارد که همین تحولات و تغییرات در نقاشی دیواری جست‌وجو گردد. بنابراین آنچه که نقاشی دیواری را از نقاشی و یا بهتر بگوییم، نقاشی را از نقاشی دیواری جدا می‌سازد، تفاوت میان بستری که قابلیت جا به جا شدن یا نشدن، مستقل و وابسته و بالاخره بی‌تعهد و متعهد این دو قالب هنری، یعنی بوم و دیوار است. یعنی نقاشی دیواری به خاطر انتخاب دیوار به عنوان بستر نمایشی خود، باید از یک طرف، با عوامل بصری و معنایی در معماری (مانند ساختار زیبایی‌شناختی، اندازه، رنگ و فرم معماری حاکم)، در محیط(مانند عناصر بصری و معنایی ثابت، متغییر و نیمه متغییر)، به عنوان عوامل و پارامترهای تاثیرگذار این قالب هنری هماهنگ گردد و ازطرفی دیگر، با ساختارهای زیبایی‌شناختی، جامعه‌شناختی و روان‌شناختی مخاطب، به عنوان دریافت کننده اثر دیواری، خود را هماهنگ سازد. این همان مرزی است که هنرمند نقاش غیر دیواری سعی کرده تا خود را از آن برهاند و در هیچ قید و بندی قرار ندهد. بنابراین، باید اعتراف کرد که نمی‌توان نقاشی دیواری را در قالب‌های اجرایی و غیر منصفانه‌تر، در نوع مواد و مصالح مورد استفاده اسیر نمود، بلکه نقاشی دیواری را محدود می‌سازد، دیوار و عوامل بصری مربوط به آن در ساختار معماری و محیط وابسته به آن می‌باشد (همان).

تحلیل آثار
آثار خوزه کلمنته اروزکو
نقاشی دیواری کاتارسیس

تصویر۱: کاتارسیس، خوزه کلمنته اروزکو، ۱۹۳۵، (URL1)

جدول۱: مشخصات نقاشی دیواری کاتارسیس، (نگارنده)

خالق اثر	تاریخ خلق اثر	نوع کادر	مکان	سبک
خوزه کلمنته اروزکو	۱۹۳۵	افقی	موزه هنرهای زیبا مکزیکوسیتی	نقاشی دیواری(فرسکو)

اثر *کاتارسیس* (Catharsis) مدت کوتاهی پس از بازگشت اروزکو از ایالات متحده در موزه هنرهای زیبای مکزیکوسیتی اجرا شد. روح و پیکرهٔ این اثر تفاسیر واضحی از نوگرایی را آشکار می‌کند. در ایالات متحده، تفکر عصر مدرن به طور آشکار توانست پیش زمینهٔ استفاده و توسعهٔ صنعتی را در جهت عامل شکوفایی و تحقق بشر مهیا کند. نقاشی دیواری اروزکو مانند ابزاری است که می‌تواند نشان‌دهندهٔ بیان هر صنعتی در مبارزات بحرانی باشد. او هنگامی که ایالات متحده را ترک کرد، شاهد کشوری بود که از شکوفایی غنی به شکست اقتصادی و اجتماعی افول کرده بود. کشور او نیز در اوایل سال ۱۹۳۰ زمانی که قدرت طلبی، باورهای سیاسی را در چنگال خود اسیر کرده بود دچار کشمکش شده بود. اروزکو در نقاشی دیواری *کاتارسیس*، می‌توانست تصویرسازی دنیای مدرن را به نمایش بگذار اما نه زیر بار خوش‌بینی ملی‌گرایی مبنی بر اینکه جامعهٔ سیاسی مکزیک دوباره با رئیس جمهور جدید خود تغییر خواهد کرد رفت و نه دل‌خوشی ایدئال را به خود راه داد. کاتارسیس نماد آتشی بود که پنج سال بعد دنیای مدرن را با آغاز جنگ جهانی دوم از بین برد. *کاتارسیس* دارای ساختار مشابهی با نقاشی دیواری هم عصر خود (*بشر بر سر چند راهی* Man at the Crossoads) اثر ریویرا بود، اما واقعیتی را به نمایش می‌گذاشت که برخلاف اثر اغراق‌آمیز و بی‌محتوایی که ریویرا از آینده ترسیم کرده بود، قرار داشت.

کاتارسیس دنیایی را به تصویر می‌کشد که توسط صنعتی شدن و جنگ ویران شده است. پس‌زمینهٔ آن، صحنه‌ای درهم آمیخته از مردان معترض آشفته است که در میان انبوهی از چرخ دنده‌ها، سلاح‌ها و ماشین‌آلات درگیر نبرد هستند. برجسته‌ترین چهرهٔ آن، زن روسپی خندانی است که به طرز تحریک‌آمیزی به پشت خود در سمت چپ مرکز نقاشی دیواری دراز کشیده است. همچنین سرهای بی‌جسم زنان هرزه دیگر را می‌توان در پیش‌زمینه دید. چهره‌های ژولیده آن‌ها با آرایشی زیبا نقاشی شده است. ادغام زنان روسپی در یک کمیسیون عمومی برای یک موسسه فرهنگی برجسته نشان‌دهنده لایه‌های متعدد نقد اجتماعی و سیاسی اوروزکو در *کاتارسیس* است. در متن آوانگارد (به فرانسوی (Avant-Garde) یا پیش‌رو به هنرمندان یا آثاری به ویژه در حیطه هنر گفته می‌شود که ماهیتی تجربی، رادیکال یا

نوآورانه دارند و در یک دوره معین، پیش‌روترین اسلوب‌ها یا مضامین را در آثارشان استفاده کرده‌اند و اغلب بانی جنبش‌های نو بوده‌اند) ادبی و هنری اروپا، فیگور زن فاحشه نقشی است که بدن زن را هم به عنوان ابژه (در لاتین (Objcere) به معنی خود را در برابر چیزی گذاشتن است) میل مردانه و هم به عنوان کالا نشان می‌دهد. تصویر عمده این زنان ماهیت زمانی و روابط اجتماعی کالایی را که تجربه مدرنیته و صنعتی شدن را مشخص می‌کند، نشان می‌دهد. این تفسیر توسط برخی از طرح‌های آماده‌سازی اروزکو پشتیبانی می‌شود، که در آن سر فاحشه شبیه کیسه‌ای از سکه است که نشان می‌دهد.

دومین مجموعه نقاشی دیواری اروزکو (هیدالگو، کارناوال ایدئولوژی‌ها و برداشت فکری مذهبی متحد با ارتش)

تصاویر۲تا۴: کارناوال ایدئولوژی‌ها، اروزکو، ۱۹۳۷، (URL2) / هیدالگو، اروزکو، ۱۹۳۷، (URL3) / برداشت فکری مذهبی متحد با ارتش، اروزکو، ۱۹۳۷، (URL3)

جدول۲: مشخصات نقاشی دیواری مجموعه دوم، (نگارنده)

خالق اثر	تاریخ خلق اثر	نوع کادر	مکان	سبک
خوزه کلمنته اروزکو	۱۹۳۷	روی سطحی با قوس گسترده	کاخ گوبیرنو در گوادال آخارا	نقاشی دیواری(فرسکو)

اروزکو دومین مجموعهٔ نقاشی خود را با موضوع انقلاب معاصر بر دیوارهای پلکان اصلی کاخ گوبیرنو گوادال آخارا در سال ۱۹۳۷ کشید. این نقاشی دیواری شامل سه قسمت به هم پیوسته می‌باشد که نقاشی سمت راست کارناوال ایدئولوژی (The Carnival of the Ideologies / تصویر۲) و نقاشی سمت چپ برداشت فکری مذهبی متحد با ارتش (The Phantasms of Religion in Alliance with ihe Military / تصویر۴) و نقاشی که در مرکز قرار دارد هیدالگو (Miguel Hidalgo / تصویر۳) نام دارند.

در این مجموعه، شخصیت تاریخی مکزیکی به نام هیدالگو، کشیش و پدر استقلال مکزیک

در قرن نوزدهم را که معرف تفسیری از جهان معاصر می‌باشد، ترسیم نموده است. شخصیت هیدالگوبه عنوان مبارزی سرخپوست، فقیر و ستم‌دیده دربردارندۀ معنای تفکر مکزیکی مبنی بر ستیز در جهت برپاسازی استقلال است. با اینکه شخصیت اصلی نقاشی، مکزیکی است، اما معنای اصلی اثر، از مرزهای ملی فراتر رفته است. اروزکو این مجموعه را در سه دیوار مجاوری که بالای پلکان اصلی کاخ قرار داشت ترسیم نمود. این دیوارها با قوسی پهن به هم متصل می‌شوند و به راهرو و طبقۀ بالا منتهی می‌گردند. تصویر *هیدالگو* بر روی قسمت بالای دیوار وسط ترسیم شده و حالت نیم دایره‌ای را بر بالای پلکان ایجاد کرده است. چنین حالتی باعث بزرگ جلوه دادن تصویر *هیدالگو* شده است که از نظر فیزیکی تمامی سطح آن قسمت تحت اختیار او می‌باشد. در قسمت پایین فیگور *هیدالگو* تصویری از شورش و ویرانگری گروهی از افراد نحیف که همدیگر را با چاقو و چماق می‌زنند تا در میان شعله‌های آتش و پرچم‌های سرخ کشته شوند، ترسیم شده است. این صحنه ناامیدی و سردرگمی را نشان می‌دهد. نقاشی‌هایی که بر دیوارهای راست و چپ کشیده شده است، زمینۀ این آشفتگی را مهیا می‌کنند. نقاشی سمت چپ معرف تاریکی، نیروهای اسرارآمیز و شیطانی مستقر نظامی و روحانی و نقشی که چنین نیروهایی در مکزیک ایفا کرده اند، است. نقاشی سمت راست ایدئولوژی‌های جناح چپ و راست قرن بیستم را مورد انتقاد قرار داده است. اروزکو در اینجا به جای آرامش، مشت گره‌کرده‌ای ترسیم کرده که به تقلید از شخصیت عیسی مسیح در نقاشی روز قیامت (Lost Judgement) *نمازخانه سیستین* رم اثر میکل آنژ است. شخصیت‌ها در این مجموعه نقاشی دیواری نشان‌دهندۀ قاتلان و ظالمان هستند. تصویر پرچم سرخ رنگی که صورت شخصیت نظامی را پوشانده، حقیقت انقاد اروزکو از ایدئولوژی سیاسی مدرن را مورد تاکید قرار می‌دهد. در این اثر، پرچم سرخ رنگ سمبل از دست رفتن هدایت در کشمکش انقلابی است (نورونی، ۱۳۹۳: ۱۴۸).

این مجموعه نقاشی دیواری در مورد عقاید از زمینه‌های تهدیدآمیزتری که شامل ایدئولوژی مدرنی که باعث ستمگری سیاسی می‌شود، برخوردار است. از نظر اروزکو، تصاویر دیوارهای چپ و راست مکان دولتی، سمبل نیروهای تاریخی، سیاسی و ایدئولوژی معاصر هستند که هدف‌های جنگیدن هیدالگو را دگرگون کرده است. هیدالگو مسیح‌گونه نشان داده شده است که این امر ایده‌آل نیست، بلکه تحریک‌کننده یک ایده‌آل است. واسطۀ آشوبی است که در سردرگمی و نا امیدی دنیای مدرن با شکست مواجه می‌شود.

جدول۳: ویژگی‌های شاخص نقاشی‌های اروزکو، (نگارنده)

محتوای اصلی	جداسازی فیزیکی ایدئال و واقعیت
ترکیب‌بندی تصویر	تفکیکی پیوسته بین رنگ‌ها برای مشخص کردن خشم از امید
رنگ‌های موضوع خشم	رنگ‌آمیزی ساده، تک رنگ، خاکستری تیره با سایه‌های روشن
رنگ‌های موضوع امید	واضح، روشن، درخشنده
استفاده از نمادها	مانند آتش، پرچم سرخ، صلیب و...
تفکیک نوع سبک با توجه به موضوع	سبک قسمت خشم: اکسپرسیونیسم و سبک قسمت امید: تاریخی و کلاسیک

پیام‌های نقاشی دیواری‌های اروزکو عبارتند از: اسیر شدن فکر انسان در چنگال ماشین، پویایی انسان، آهن، غرایز انسانی و ماده در جامعه مدرنی که بر مبنای صنعت و یا سرمایه‌گذاری استوار است؛ بی‌فکری اجتماعات؛ روحیهٔ انتقادی؛ تضاد در خوش‌بینی رادیکالی؛ تجددگرایی صنعتی و جدال میان خوب و بد.

آثار دایوید آلفارو سیکیروس
نقاشی دیواری تصویر بورژوازی

تصویر۵: تصویر بورژوازی، دایوید آلفارو سیکیروس، ۱۹۳۹، (URL6)

جدول۴: مشخصات نقاشی دیواری تصویر بورژوازی، (نگارنده)

خالق اثر	تاریخ خلق اثر	نوع کادر	مکان	سبک
دایوید آلفارو سیکیروس	۱۹۳۹	روی چند سطح عمودی و افقی	اتحادیه متخصصین برق مکزیک	نقاشی دیواری (فرسکو)

سیکیروس با خلق نقاشی دیواری *تصویر بورژوازی* (Portrait of the Bourgeoisie) به گسترش هنر رادیکال و ابداعی خود در سبک فرسکو استحکام بخشید. او مفاهیم رادیکال اجتماعی را با مقوله‌های ابداعی کار با مواد جدید، ابزار مدرن و عصر تکنولوژی ترکیب کرد. بورژوازی بر روی دیوار پلکان ساختمان اتحادیه که به دفاتر عمومی طبقه دوم منتهی

می‌شود، ترسیم شده است. انتخاب پلکان برای ترسیم نقاشی دیواری به علت تردد زیاد مردم و چالش‌های فضایی و معماری در آن مکان بوده است. قسمت قابل اهمیت این نقاشی این است که نحوهٔ نمایش در ارتباط با موقعیت معماری انتخاب شده، تعیین شده و تصاویر به صورت پویا و پیوسته در نظر گرفته شده‌اند. شیوه‌ای که سیکیروس برای ترسیم بورژوازی مورد استفاده قرار داد، بر مبنای پذیرش این اصل بود که تمام فضاهای طرح ساختمان همانند ماشینی صنعتی است و قسمت‌های آن از قبیل دیوار، طبقه، سقف، قوس و غیره، چرخ‌های آن به شمار می‌روند که به طور هماهنگی با هم در حال حرکت هستند. این نقاشی عملاً در به تصویر کشیدن هرج و مرج و نیروهای ویرانگر در جامعه‌ای که توسط سیستم سرمایه داری(فاشیسم و امپریالیسم) رها شده، نقش دارد. در آن از رنگ‌های تند، زرق و برق آلود و نقاشی‌های تحریفی بسیار استفاده شده است.

در سمت راست، بزرگ‌ترین چهره‌ای که در این نقاشی دیواری نمایان است، کارگری مسلح، نماد سوسیالیسم انقلابی است که تنها جایگزین مثبت سرمایه‌داری در جامعه معاصر آن زمان بوده است. نقاشی که در سمت چپ ترسیم شده نشان‌دهندهٔ عوام فریبی فاشیست که کاملاً مشخص است از عکس موسولینی گرفته شده و شخصیت‌های سرمایه‌دار و فاشیست بر دیوار مرکزی ترسیم شده‌اند. افسانه‌ای که در قسمت بالای نقاشی کشیده شده، موضع مارکسیستی ارتدوکس سیکیروس را اعلام می‌کند که بسیار متمایز از دیدگاه‌های سیاسی همکارانش اوروزکو که در آن زمان بر ضد همه ایدئولوژی‌های سیاسی بود و ریورا، یک تروتسکیست بود. محتوای انقلابی مارکسیستی نقاشی دیواری اتحادیه برق از تجارب هنرمندان در جنگ داخلی اسپانیا در سال‌های ۱۹۳۷-۱۹۳۹ و شرایط سیاسی معاصر در مکزیک استخراج شده است.

نقاشی دیواری کواتموک در برابر اسطوره

تصویر۶: کواتموک در برابر اسطوره، سیکیروس، ۱۹۴۴، (URL7)

جدول۵: مشخصات نقاشی دیواری کواتموک در برابر اسطوره، (نگارنده)

خالق اثر	تاریخ خلق اثر	نوع کادر	مکان	سبک
دایوید آلفارو سیکیروس	۱۹۴۴	روی چند سطح عمودی و افقی	اتحادیه تکپان، پروژه مسکن، تلات لولکو، مکزیکو سیتی	نقاشی دیواری (فرسکو)

نقاشی دیواری *کواتموک در برابر اسطوره* (Cuauhtémoc Against the Myth) موضوع‌های مصور تاریخی، ضد استعماری و ضد امپرسیالیستی را به تصویر کشیده است و تداوم عملی و تکنیکی نقاشی دیواری‌های سیکیروس در شیلی و کوبا می‌باشد. در کل نقاشی بیانگر نبردی ترسناک و نا برابر بین حیوان افسانه‌ای که توسط یک پادشاه صلح طلب حمایت می‌شود و یک فرد تنهاست.

نقاشی با یک هماهنگی کامل روی سطوح مختلف که از چندین دیوار و سقف متشکل بود، ترسیم گردیده است. در واقع، روی دیواری ترسیم شده که بالا و اطراف یک پلهٔ دو طبقه قرار گرفته و دو دیوار جانبی به این دیوار اصلی ملحق شدند. دیواره خارجی راه پله سطح دومی را در جلوی دیوار اصلی ایجاد کرده است که این اتفاق به مکان و نقاشی تکمیل شده کیفیتی معمارانه بخشیده است. سیکیروس دیوار اصلی و دیوارهای جانبی را با منحنی به هم مرتبط کرده و یک سطح پیوسته را خلق کرده است. پلکانی که از میان دیوار اصلی پایین می‌آید به علت وجود پاگرد و چرخش در پلکان باعث از هم گسیختگی یکنواختی دیوار اصلی شده و در زیر پله‌ها یک فضای معماری به وجود آمده است. نکته قابل توجه این است که سیکیروس این قسمت را به عنوان جزئی از نقاشی به کار گرفته است. در سمت راست تصویر کواتموک ترسیم شده که بر روی یک سطح مدور هرمی شکل ایستاده است. کواتموک با دستی باز و گره کرده نیزهٔ خود را در دست گرفته وآن رامستقیما به سمت قلب سنتور (Centaurian / موجود افسانه‌ای با سر و سینه و بازوان انسان و بدن و پا و دم اسب) نشانه گرفته است که بیانگر ایدهٔ مبارزهٔ بومیان بر علیه خشونت تجاوز کارانهٔ استعماری است. در مقابل آن، در سمت چپ سنتور قرار گرفته است. سنتور در حالتی به تصویر کشیده شده که دارد از درد به خود می‌پیچد و خنجری در دست دارد که نیمه بالای آن به شکل صلیب است. سیکیروس با کشیدن صلیب از نمادگرایی استفاده کرده که نشان دهندهٔ روحیهٔ مقاومت و دوگانگی استعمار اسپانیاست که تصویری از پرخاشگری خشن و مسلحانه می‌باشد. بین کواتموک و سنتور موکتزوما به طور قابل ملاحظه‌ای در مقیاس کوچک‌تر و با دست‌هایی باز به طرفین در حالتی تسلیم کشیده شده که نشان‌دهندهٔ حقیر بودن شخصیت اوست.

جدول۶: ویژگی‌های شاخص نقاشی‌های سیکیروس، (نگارنده)

محتوا اصلی	تفسیر عصر تجددگرایی و ایجاد نوآوری در عصر صنعتی مدرن
ترکیب‌بندی تصویر	ـ پیوستگی بین رنگ‌ها ـ استفاده از فضاهای معماری در روند کار نقاشی ـ تحلیل و به کارگیری فرم تصویر توسط دوربین فیلم‌برداری ـ توجه به حرکت و زاویه دید تماشاگران
استفاده از نمادها	مانند خنجر، صلیب و...
سبک	اکسپرسیونیسم، امپرسیونیسم با روش تکنیک مواد ابداعی

پیام‌های نقاشی دیواری‌های سیکیروس عبارتند از: بی‌فکری اجتماعات؛ تنش و تناقضات موجود در کشور؛ تجددگرایی صنعتی و جدال میان خوب و بد.

آثار دیه‌گو ریویرا
نقاشی دیواری بشر بر سر چند راهی

تصویر۷: بشر بر سر چند راهی، ریویرا، ۱۹۳۴، (URL4)

جدول۷: مشخصات نقاشی دیواری بشر بر سر چند راهی، (نگارنده)

خالق اثر	تاریخ خلق اثر	نوع کادر	مکان	سبک
دیه گو ریویرا	۱۹۳۴	افقی	مرکز راکفلر، نیویورک	نقاشی دیواری (فرسکو)

ریویرا نقاشی دیواری *بشر بر سر چند راهی* (Man at the Crossoads) را در مرکز راکفلر، نیویورک به تصویر کشیده است. این نقاشی بسیار بحث برانگیز بود، زیرا شامل تصویری از لنین و رژه اول ماه مه روسیه شوروی بود. با وجود اعتراض هنرمندان، نلسون راکفلر دستور تخریب آن را قبل از تکمیل آن داد. فقط یک سری عکس‌های سیاه و سفید از نقاشی دیواری ناقص اصلی وجود دارد و زمانی از آن عکاسی شده است که ریویرا مجبور شد کار روی آن را متوقف کند. ترکیب‌بندی ریویرا در نقاشی جنبه‌های زیادی از فرهنگ اجتماعی و علمی

معاصر را به تصویر می‌کشد.

این نقاشی با هدف اینکه مردم را وادار به مکث و تفکر کند، ترسیم شد و در مرکز آن، مردی در دوراهی که با امید و دید بلند به انتخاب آینده‌ای جدید و بهتر نگاه می‌کند به تصویر کشیده شده است. نقش آن مرد را یک کارگر در حال کنترل ماشین آلات ایفا می‌کند. در میان کارگر مشتی غول پیکر پدیدار می‌شود که گویی را در دست دارد که ترکیب مجدد اتم‌ها و تقسیم سلول‌ها را در اعمال تولید شیمیایی و بیولوژیکی نشان می‌دهد. از تصویر مرکزی، چهار شکل بال پروانه مانند تا گوشه‌های ترکیب بندی نقاشی کشیده شده که کمان‌های از نور ایجاد شده را توسط لنزهای غول‌پیکر به لبه‌های چپ و راست فضا محکم کرده است. ریویرا بال‌های پروانه مانند را به صورت بیضی‌های دراز ترسیم کرده است. در درون آن ها، نیروهای کیهانی و بیولوژیکی مانند خورشیدهای در حال انفجار و اشکال سلولی به تصویر کشیده شده‌اند که نشان دهنده اکتشافاتیست که توسط تلسکوپ و میکروسکوپ انجام شده است.

بین و فراتر از قوس‌ها صحنه‌هایی از زندگی اجتماعی مدرن دیده می‌شود. زنان جامعه ثروتمند در سمت چپ در حال ورق بازی و سیگار کشیدن دیده می‌شوند و در سمت راست، لنین دیده می‌شود که دست در دست گروهی از کارگران چند نژادی گرفته است. سربازان و ماشین آلات جنگی که در سمت چپ بالای زنان قرار گرفته اند، جامعه را اشغال کردند و یک راهپیمایی اول ماه مه روسیه با پرچم‌های قرمز در سمت راست، بالای لنین دیده می‌شود.از نظر ریویرا تصاویر کشیده شده، دیدگاه‌های اجتماعی متضاد را نشان می‌دهد.

ثروت‌مندان فاسد در حالی که جنگ در جریان است توسط بیکاران تماشا می‌شوند. یک مدینه فاضله سوسیالیستی که توسط لنین به وجود آمده، در ورای لنزهای غول پیکر در سمت چپ و راست، چهره‌هایی به تصویر کشیده شده بودند که در صحنه مرکزی فکر می‌کردند و پشت آن مجسمه‌های کلاسیک غول پیکر قرار داشتند. تصویر سمت چپ مشتری خشمگینی را به تصویر می‌کشد که دست بلند شده‌اش که صاعقه‌ای را در دست دارد بر اثر برخورد رعد و برق از بین رفته و سمت راست، سزاری ترسیم شده که بدون سر نشسته است. از نظر ریویرا، این تصاویرنشان‌دهنده جایگزینی خرافات با تسلط علمی بر طبیعت، و سرنگونی حکومت استبدادی توسط کارگران آزاد شده می‌باشد.

قسمت پایین نقاشی رشد کنترل شده منابع طبیعی را به شکل گیاهان مختلفی که از ریشه خود بیرون می‌آیند، ترسیم شده که در نمای بریده شده زیر خاک قابل مشاهده است.

با این حال، این بخش از نقاشی هرگز تکمیل نشد و تنها در بازسازی بعدی آن در مکزیک وجود دارد.

جدول۸: ویژگی‌های شاخص نقاشی‌های ریویرا، (نگارنده)

محتوا اصلی	عصر تکنولوژی و واقعیت اجتماعی
ترکیب‌بندی تصویر	ـ پیوستگی بین رنگ‌ها ـ نغییر ندادن ساختار زیبایی‌شناسی در رابطه با مفاهیم اجرایی ـ هماهنگی و تناسب فرم
استفاده از نمادها	مانند داس، چکش و...
سبک	اکسپرسیونیسم، امپرسیونیسم وکوبیسم

پیام‌های نقاشی دیواری‌های ریویرا عبارتند از: پویا بودن انسان و زندگی ماشینی؛ تنش و تناقضات موجود در کشور؛ تجددگرایی صنعتی و جدال میان خوب و بد.

نتیجه

اهداف و عقایدی که اصول و پیشرفت نقاشی‌های دیواری مکزیکی را دربرمی‌گیرد از اهمیت یکسانی با هر ادعای هنری دیگری، برخوردار است. در کشور مکزیک مردم به علت گروه‌گرایی، سلب مالکیت و نظارت‌های سیاسی بی‌رحمانه، سرکش شده بودند و هنرمندانی که در بین این افراد در داخل و خارج از کشور رشد یافته بودند، نقش اصلی این انقلاب ملی، سیاسی، نژادی، اجتماعی، فرهنگی و ارزشی را ایفا کردند. نقاشی‌های دیواری معاصر نیز جنبه‌های مختلف انقلاب را منعکس می‌کنند و نقاشان به طور آشکار و آزادانه بر روی دیوارهای مکزیک استقلال فرهنگی کشورشان را اعلام می‌نمایند.

اگرچه نقاشی دیواری مکزیکی هیچ وقت از به نمایش گذاشتن مفاهیم ایدئولوژی دست نکشیده، ولی با وجود این در چارچوب هنری سنتی باقی مانده است. از نظر تکنیکی، حرکت نقاشی دیواری، از نظر کاربرد تکنیک فرسک دستخوش تغییرات اندکی شده است. هر یک از نقاشان دیواری که برای مردم نقاشی می‌کردند، در کارهای خود برداشت شخصی‌شان را از ارزش‌ها ارائه می‌دادند. گروه کوچکی از هنرمندان که جنبش نقاشی دیواری را آغاز کرده بودند و هیچ وقت آن را ترک نکردند، نظران و تکنیک‌های بسیاری را خلق کردند که می‌توان از آن‌ها مانند مسیری درخشان در راستای حرکت نقاشی دیواری یاد کرد.

از این‌رو، سه نقاش دیواری مکزیکی (اروزکو، سیکیروس و ریویرا) در دهۀ ۱۹۳۰ به دنیای مدرن همچون عصر تجددگرایی صنعتی نگاه ویژه‌ای داشتند. نگرش آن‌ها به شکلی متفاوت از

یکدیگر بود که از موضوع و دیدهای متعددی تاثیر گرفته بود. مهم‌تر از همه اینکه تصاویری که از جهان صنعتی مدرن به نمایش درآمدند، بعدی از نقاشی‌های دیواری را به تصویر کشیدند که انحصاراً در محدودهٔ واقعیت فرهنگی مکزیک قرار نمی‌گرفت، بلکه در مجموعه‌ای از ارتباط جهانی جا یافته بود.

آثار اروزکو و ریویرا واقعیت یکسانی را با طرح‌های مختلف نشان می‌دهند. تفاوتی که در آثار آن‌ها به چشم می‌خورد، بیشتر در شخصیت‌هایی است که از آن‌ها استفاده می‌کردند. بدون شک سبک نقاشی و فرمول و ترکیب‌بندی تصویری آن‌ها نیز متفاوت بوده است. با وجود این، تا جایی که نقاشی‌های دیواری آن‌ها نشان می‌دهند، هیچ کدامشان نیازی به تغییر در ساختار زیبایی‌شناسی آثارشان در رابطه با مفاهیم اجرایی نمی دیدند. اگرچه اغلب موضوع کار آن‌ها عصر تکنولوژی واقعیت‌های اجتماعی دنیای مدرن بوده است، ولی هیچ یک از فاکتورهای بالا تاثیری بر ویژگی‌های فیزیکی خلاقیت آن‌ها نداشته است. در مقابل، روش کار سیکیروس به عنوان نقاش دیواری، تاثیری عمیق از نوآوری عصر صنعتی مدرن داشت. بنابراین تلاشی که او در راستای تغییر دادن مفاهیم ایجاد نقاشی دیواری انجام داده، به طور کامل در تصاویر تاثیرگذاری که از تفسیر عصر تجددگرا ترسیم کرده، مشخص است.

منابع

پاکباز، رویین. (۱۳۷۸). *دایرة المعارف هنر*. تهران: فرهنگ معاصر.

کفشیان مقدم، اصغر. (۱۳۸۳). «بررسی ویژگی‌های نقاشی دیواری». *هنرهای زیبا*. (۲۰). ۶۷-۷۸.

کندری، مهران. (۱۳۷۰). «ایدئولوژی». *فرهنگ*. (۹). ۱۸۳-۱۹۶.

نورونی، ستاره. (۱۳۹۳). *تاثیر اجتماعی نقاشی‌های دیواری در فضاهای شهری*. تهران: میردشتی.

URL1: https://www.meisterdrucke.ie/fine-art-prints/Jos%C3%A9-Clemente-Orozco/1193964/Catharsis,-1935..html, (10/07/2023).

URL2: http://gabrielarodriguez.agnesscott.org/ldr-101/jose-clemente-orozcos-hidalgo/, (10/07/2023).

URL3: https://fashionnasty.tumblr.com/post/61355334230/padre-hidalgo-1949-mural-de-jos%C3%A9-clemente, (10/07/2023).

URL4: https://alyssarodriguez.art/blog/2019/9/3/mexico-muralism-paving-the-way-to-wpa-art, (10/07/2023).

URL5: https://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/1467-8365.12677?af=R, (11/07/2023).
URL6: https://www.artforum.com/print/197702/david-alfara-siqueiros-portrait-of-the-bourgeoisie-36009, (11/07/2023).
URL7: https://www.khanacademy.org/humanities/ap-art-history/later-europe-and-americas/modernity-ap/a/mexican-muralism-los-tres-grandes-david-alfaro-siqueiros-diego-rivera-and-jos-clemente-orozco, (11/07/2023).
URL8: https://www-wikiart-org.translate.goog/en/diego-rivera/the-day-of-the-dead-1924?_x_tr_sl=en&_x_tr_tl=fa&_x_tr_hl=fa&_x_tr_pto=sc, (11/07/2023).